IMAGE INTERDITE, IMAGE EXALTEE
Iconoclasme et religion

Alain de Benoist

« Plus l'oeil et l'oreille deviennent susceptibles de pensée, plus ils s'approchent des limites où ils deviennent immatériels : le plaisir se retire dans le cerveau, les organes des sens eux-mêmes s'émoussent et s'atrophient, le symbolique prend de plus en plus la place du réel et ainsi, par cette voie, en arrivons-nous à la barbarie aussi sûrement que par toute autre » (Friedrich Nietzsche, Humain, trop humain, 1878, § 217).

1

La plupart des religions du monde, non seulement les religions indo-européennes ou pré-indo-européennes de l'Europe ancienne, mais aussi celles de Sumer et de Babylone, de l'Egypte et de la Mésopotamie, de l'Inde, de l'Extrême-Orient, d'Afrique noire et d'Amérique, ont manifesté au cours de leur histoire le souci de donner de leurs dieux une représentation figurée. La Bible fait exception. L'interdiction de faire des images constitue, dans le Décalogue, la deuxième parole (ou deuxième « commandement ») : « Tu ne te feras aucune image taillée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre » (Exode 20, 4 ; cf. aussi Deut. 5, 8).

Cette interdiction est renouvelée à plusieurs reprises dans le texte de la Torah : « Tu ne feras pas de dieu de métal fondu » (Exode 34, 17) ; « Ne vous tournez pas vers les idoles et ne vous faites pas fondre des dieux de métal » (Lév. 19, 4) ; « Vous ne vous ferez pas d'idoles, vous ne vous dresserez ni statue ni stèle, vous ne mettrez pas dans votre pays des pierres peintes pour vous prosterner devant elles » (Lév. 26, 1). De même, dans le Deutéronome : « Vous n'avez vu aucune figure au jour où Yahvé vous parla sur l'Horeb au milieu du feu, de peur qu'étant séduits, vous ne fassiez une image sculptée représentant quoi que ce soit, figure d'homme ou de femme, figure de quelqu'une des bêtes de la terre, figure de quelqu'un des oiseaux qui volent dans le ciel, figure de quelqu'un des reptiles qui rampent sur le sol, figure de quelqu'un des poissons qui vivent dans les eaux au-dessous de la terre ; ou qu'élevant vos yeux vers le ciel, et y voyant le soleil, la lune et tous les astres, vous ne tombiez dans l'illusion et dans l'erreur, et que vous ne rendiez un culte à ces créatures » (4, 15-19). Et plus loin : « Ils n'ont pas tardé à s'écarter de la voie que je leur avais prescrite : ils se sont fait une idole de métal fondu » (9, 12) ; « Maudit soit l'homme qui fait une idole sculptée ou fondue, abomination pour Yahvé, œuvre de mains d'artisan, et la place en un lieu caché » (27, 15). Dans les Psaumes, enfin : « Qu'ils soient couverts de honte les adorateurs de statues » (97-96, 7).

Le motif de l'interdiction paraît clair : il s'agit avant tout de proscrire et de lutter contre l'« idolâtrie ». La place qu'occupe la deuxième parole dans le Décalogue est à cet égard significative, et c'est pourquoi le texte doit en être lu en continuité : « Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi. Tu ne te feras aucune image taillée (...) Tu ne te prosterneras pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas, car moi Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux qui punis la faute des pères sur les enfants, les petits-enfants et les arrière-petits-enfants pour ceux qui me haïssent, mais qui fait grâce à des milliers pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements » (Exode 20, 3-6).

L'interdiction semble par ailleurs viser avant tout les statues ou les pierres peintes (les « images taillées »). On pourrait en conclure qu'elle ne s'applique pas à d'autres formes de représentation, qui ne seraient pas suspectes d'idolâtrie. Pourtant, la tradition juive lui a souvent donnée une portée très extensive. « Toutes les images semblent être englobées par ces commandements solennels, écrit Pierre Prigent, car l'image a partie liée avec l'idolâtrie » (1). On reviendra sur ce point.

Cependant, dans le texte même de la Bible, l'interdiction semble souffrir des exceptions. Ainsi, il est indiqué que l'arche d'alliance est couverte d'un propitiatoire portant à ses extrémités des chérubins (*kerubim*) d'or forgé (Exode 25, 17-22), qui font apparemment partie d'un mobilier cultuel fabriqué à la demande même de Dieu, pour que la *Chekhinah* divine y trouve sa demeure (2). L'auteur de ce propitiatoire est Beçaléel (Betsalel), de la tribu de Juda, dont il est dit, à deux reprises, qu'il a été comblé par Yahvé « d'une inspiration divine, de sagesse, d'intelligence, de connaissance et d'aptitude pour tous les ouvrages ; pour concevoir des projets et les exécuter en or, en argent et en bronze ; pour tailler les pierres à enchâsser, pour tailler le bois et pour exécuter toutes sortes d'œuvres d'art » (Exode 31, 3-5 et 35, 30-33). Le Temple eschatologique prophétisé par Ezéchiel comporte lui aussi des éléments figuratifs, dont des chérubins ayant à la fois une face de lion et une face d'homme (Ez. 41, 17-20) (3). Dans le même ordre d'idées, on peut encore citer le serpent d'airain fabriqué par Moïse (Nombres 21, 9). Ces exceptions sont toutefois peu nombreuses.

Dans l'Antiquité, c'est évidemment cet interdit qui explique l'indignation que suscita sous Pilate la présence en Judée d'enseignes romaines portant l'aigle impérial et, surtout, le scandale provoqué par la décision de l'empereur Gaïus Caligula de faire dresser une statue de lui-même dans le Temple de Jérusalem, décision qui faillit provoquer une insurrection générale que seule la mort soudaine de l'empereur permit d'éviter (4). Tacite dira des juifs : « Ils ne souffrent aucune effigie dans leurs villes, encore moins dans leurs temples » (5).

On sait néanmoins que cette interdiction n'a pas toujours été respectée dans le judaïsme ancien. En témoignent notamment les synagogues galiléennes de Beth Alpha et de Beth Shean (IV[e] siècle), parsemées de mosaïques et de décors animés, et surtout les célèbres synagogues peintes de Capharnaüm et

de Doura-Europos, datées du milieu du III[e] siècle de notre ère. Découverts et mis au jour à partir de 1921, les restes de la synagogue de Doura-Europos, située sur l'ancienne route des caravanes entre Alep et Bagdad, n'ont pas livré moins de cinquante-neuf fresques d'inspiration biblique (6). De telles exceptions peuvent s'expliquer par des influences extérieures ou des emprunts au paganisme, courants dans l'architecture, l'art funéraire et les monnaies de l'époque hérodienne. Il semble aussi qu'entre le III[e] et le VI[e] siècles, plusieurs maîtres du judaïsme orthodoxe n'aient pas dédaigné d'utiliser le langage des images pour exprimer ou stimuler une spiritualité populaire. Mais ce laxisme iconographique se tarit dès la fin du V[e] siècle, peut-être en réaction au culte de l'icône qui commence alors à se développer. A partir du VI[e] siècle, un iconoclasme rigoureux règne dans le judaïsme palestinien — il faudra attendre le Moyen Age pour voir apparaître en Diaspora des manuscrits enluminés (les premières Bibles juives illustrées de miniatures datent du XIII[e] siècle).

L'interdit a par la suite été compris, tantôt de façon extensive (proscription de toutes les images), tantôt de façon seulement restrictive (licéité de certaines images). Dans la tradition rabbinique, cette seconde interprétation a ouvert de nombreuses discussions sur la distinction entre le permis et l'interdit (7). Certains décisionnaires (Schulchan Aruch, Yoreh Deah 141, 4-7) pensent que seule l'image taillée ou sculptée est condamnable, ou encore que seule est proscrite la représentation du corps humain tout entier, le buste ou le portrait étant autorisés. Pour Maïmonide, la fabrication de statues est la seule qui soit interdite, la peinture restant libre. Rabénou Acher, autre grand décisionnaire, précise que dans le cas de la statuaire, même la représentation partielle du corps humain est illicite. Certaines autorités talmudiques font par ailleurs une distinction entre la représentation en vue de la connaissance (par exemple celle nécessaire à la recherche scientifique), qui est autorisée, et la représentation pour elle-même, qui est interdite. D'autres distinctions sont introduites et discutées dans les traités *Roch-Hachana* et *Avoda Zara* du Talmud de Babylone.

E.R. Goodenough, dans une thèse célèbre (8), a naguère soutenu l'existence dans le judaïsme ancien, en marge de l'iconoclasme strict professé par les Pharisiens, puis repris dans la tradition talmudique, d'un courant relativement iconophile et syncrétiste, nourri de mysticisme hellénistique d'inspiration philonienne et qui, après avoir mûri en Diaspora, aurait trouvé à s'affirmer, sinon à s'épanouir, dans la tradition mystique juive. Cette thèse a été maintes fois discutée, défendue ou combattue. Pierre Prigent lui reproche de reposer sur l'idée d'une rupture de l'autorité spirituelle au sein du judaïsme après la destruction du Temple, ce qui ne correspond pas à la réalité (9). Cette objection n'interdit pas de constater que dans la Cabbale, la procession des dix *sephiroth* aboutit à leur localisation sur les membres de l'Adam cosmique (Adam Kadmon), constituant ainsi une représentation figurée à la fois de l'homme et du monde (10). Mais il est également vrai que, selon le Zohar, « le monde messianique sera un monde sans images, dans lequel il n'y aura plus de comparaison possible entre l'image et ce qu'elle représente ».

La question de savoir s'il existe, non pas seulement des artistes juifs, mais

un « art juif » qui puisse être étudié comme tel, reste encore aujourd'hui ouverte. Alain Besançon en doute (11). Gabrielle Sed-Rajna tend à répondre par l'affirmative, mais en faisant appel à une définition — l'art juif serait « l'ensemble des œuvres d'art qui ont été inspirées par la tradition juive » — qui, rejetant d'emblée tout critère stylistique, semble n'apercevoir d'unité dans l'art juif qu'en référence à un élément précisément non artistique (12). Quoi qu'il en soit, il serait certainement abusif de tirer de l'interdit vétérotestamentaire, ainsi qu'on l'a fait souvent, l'idée d'une hostilité de principe affichée par le judaïsme à l'encontre de toute considération esthétique ou de l'art en général. L'iconoclasme a seulement poussé dans le sens d'une réorientation des idées générales dans ces domaines (13). L'interdit de représentation n'interdit pas la vocation artistique ni les considérations d'ordre esthétique, mais leur assigne des limitations précises. L'esthétique, en particulier, ne doit jamais empiéter sur l'éthique ou s'imposer à elle, ces deux domaines étant posés comme distincts. L'art, en d'autres termes, n'est licite dans le judaïsme que pour autant qu'il reste ordonné à une finalité morale, qui lui est extérieure. Yaakov Cohn écrit à ce propos : « L'art peut être un moyen, sublime, décisif, et peut-être même incontournable — mais jamais une finalité porteuse d'une valeur intrinsèque à laquelle l'individu croit et se dévoue. Si tel est le cas, l'art se métamorphose en idole et sa pratique en idolâtrie (...) De ce point de vue, tout sépare Athènes et Jérusalem » (14). A partir de là, il n'a pas manqué d'auteurs pour gloser sur le lieu commun : « Les Grecs, peuple classique de la beauté, les Hébreux, peuple classique de la morale ». Au XIXe siècle, on trouve cette opposition chez Renan, mais aussi chez Nathan Birnbaum, l'inventeur du mot « *Zionismus* », et chez plusieurs théoriciens sionistes russes (15). On notera à ce propos que dans la tradition juive, Japhet, frère de Sem et de Cham, est caractérisé comme l'« homme de la Beauté » à partir du passage : « Que Iahvé embellisse Japhet, qu'il réside dans les tentes de Sem » (Gen. 9, 27). Or, Japhet est le père de Javan (Yavân), qui est l'ancêtre des Grecs (Gen. 10, 2-4). « Le Midrach, commente Daniel Auswaks, trouve [dans ces versets de la Genèse] la traduction de l'impossibilité de l'association des deux frères, de l'incompatibilité de leurs vocations, voire de leur rivalité. La vocation esthétique de Japhet portera celui-ci à se conduire en “artiste”, même lorsqu'il s'occupera de morale, de la même façon que la Grèce produisait en fait de l'art lorsqu'elle prétendait traiter de morale par le truchement de ses philosophes » (16).

*

L'iconoclasme islamique est également bien connu, mais ses bases théoriques sont plus minces. Il faut en effet se livrer à une exégèse théologique pour trouver dans le Coran une interdiction sans équivoque de faire des images. Certes, le Coran dénonce fréquemment les idoles (*al-âçnâm*) : « Fuyez l'abomination des idoles et le mensonge » (XXII, 31) ; « Les boissons fermentées, les jeux de hasard, les stèles (*al-ansâbu*) et les flèches divinatoires sont des abominations inventées par Satan » (V, 92). Mais les termes « image » (*çûra*) et « représentation » (*rasm*) sont absents du contexte. Tout au plus trouve-t-on d'autres passages où les « idoles » sont assimilées à des statues ou à des stèles, dont la vénération est interdite (XXI, 52 ; XXXIV, 13). En entrant dans la *Ka'ba*, le Prophète aurait fait détruire plus de 300 de ces

« idoles », mais les textes qui rapportent cet épisode précisent aussi qu'il ordonna de ne pas toucher aux images peintes d'Abraham, de Marie et de Jésus qui s'y trouvaient.

C'est en fait vers la tradition islamique à partir des VIIe et VIIIe siècles, et vers les recueils de *h'adîth-s* codifiés dans la seconde moitié du IXe, qu'il faut se tourner pour trouver des textes plus explicites. Al-Bukhâri, par exemple, rapporte des dires du Prophète indéniablement hostiles aux images : « Les anges n'entrent pas dans une pièce qui contient un chien ou une représentation statuaire figurée (*timthâl*) » (34, 40) ; « Celui qui fabriquera une image, Dieu le punira jusqu'à ce qu'il insuffle une âme : ce qu'il sera à jamais incapable de faire » (77, 92) ; « Parmi ceux qui subiront les tourments les plus rigoureux au jour du Jugement dernier, il y aura ceux qui auront tracé [des] représentations figurées » (78, 75). De tels propos sont dénués d'ambiguïté. Il faut cependant remarquer qu'ils ne prennent appui sur aucune prescription formulée antérieurement. Certains auteurs se sont alors demandés si l'on pouvait véritablement parler de « transgression » à propos de la représentation figurée. « Comment le peintre peut-il considérer un Dieu qui le punit en fonction d'une Loi qu'il a “oublié” de formuler ? », demande ainsi Jean-François Clément (17). Le même auteur va jusqu'à écrire que, dans l'islam, « il n'y a du point de vue de Dieu aucun refus de la représentation ou même de la figuration en général. Seules méritent d'être détruites les représentations fausses de la divinité, et de la divinité seulement. Doit être évitée l'adoration de l'image et non sa création. Et cela parce qu'elle fait perdre l'état de pureté et engendre une souillure » (18).

Il n'en est pas moins vrai qu'il n'existe pas de théologie islamique de l'image, cette dernière, dans la tradition musulmane comme dans la tradition juive, étant au moins tenue pour suspecte. Bien entendu, selon les époques et les lieux, cette réprobation sera prise plus ou moins au pied de la lettre. On constate par exemple que l'iconoclasme musulman s'est exprimé avec une vigueur toute particulière dans le monde sunnite maghrébin (s'étendant notamment jusqu'aux miniatures) à partir du IXe siècle, c'est-à-dire au moment même où, à Byzance, les iconophiles l'emportaient sur leurs adversaires. Inversement, les images semblent avoir moins posé de problèmes aux musulmans lorsque Byzance était iconoclaste. Les deux religions ont visiblement éprouvé le besoin de se différencier l'une de l'autre à cet égard, ce qui montre que, dans le monde musulman, l'interdit a sans doute eu aussi des causes historico-politiques circonstanciées, qui empêchent de l'expliquer seulement par des prescriptions d'ordre religieux. Celles-ci ont toutefois largement amplifié la tendance, comme en témoigne la célèbre *fatwâ* de Nawâwi, au XIIIe siècle : « Les grandes autorités de notre école et des autres tiennent que la peinture d'une image de tout être vivant est strictement défendue et constitue l'un des péchés capitaux (...) La fabrication en est interdite en toute circonstance, parce qu'elle implique une copie de l'activité créatrice de Dieu (...) D'autre part, la peinture d'un arbre ou d'une selle de chameau ou d'autres objets qui n'ont pas de vie n'est pas interdite. Telle est la décision en ce qui concerne la fabrication elle-même. De même, il est interdit de faire usage de tout objet sur lequel est représenté un être vivant, qu'il soit accroché à un mur ou porté comme vêtement ou en turban, ou se trouve sur tout autre objet d'usage domestique ordinaire. Mais si

c'est sur un tapis qu'on foule aux pieds, ou sur un coussin ou sur un lit, ou tout objet similaire d'usage domestique, alors il n'est pas d'interdit. En tout cela, il n'y a pas de différence entre ce qui projette de l'ombre et ce qui ne projette pas d'ombre ». Jean-François Clément note que, dans ces considérations, « il n'est jamais question de beauté, objective ou subjective, des images. Leur valeur esthétique laisse totalement indifférent Dieu et surtout le Prophète ou les théologiens » (19).

A l'inverse, on observe dans le monde iranien, et notamment dans l'ésotérisme soufi, une approche de la question aussi différente de l'approche de la tradition sunnite que l'est apparemment la Cabbale de la tradition rabbinique. Cette approche prend la forme d'une méditation sur l'image, où une place privilégiée est attribuée à toute forme en tant qu'elle est le reflet de la Forme suprême. Tendance si nettement affirmée que c'est à partir d'une étude attentive des grands textes d'inspiration néoplatonicienne de la pensée iranienne que Henry Corbin dégagera la notion de « monde imaginal » (20).

Alain Besançon estime que la raison de l'abrogation des images n'est pas la même dans le judaïsme et dans l'islam, « puisque pour celui-ci c'est la distance infranchissable et pour celui-là l'intimité familiale avec Dieu qui rend impossible la confection d'une image digne de son objet » (21). Ce qui est sûr, c'est que l'islam, qui se fonde d'abord sur la récitation psalmodiée et sur sa vertu strictement auditive, est centré sur une conception de l'Unité de Dieu (« il n'y a pas de divinité hors de Dieu ») qu'aucune image ne saurait exprimer. Il est également certain que l'iconoclasme islamique se renforce du refus rigoureux de toute intercession : aucun être créé ne peut intercéder auprès d'Allah dans le ciel musulman. Cependant, pas plus dans l'islam que dans le judaïsme, l'interdit n'a entraîné la disparition de l'activité artistique, qui s'est seulement trouvée réorientée vers des domaines spécifiques : l'architecture, la miniature et la calligraphie dans les pays islamiques, la peinture du livre et la création d'objets rituels dans le judaïsme. (Au passage, on observera que l'interdit de représentation n'a nullement conduit, tant dans les pays musulmans qu'en Israël, même dans les milieux fondamentalistes, à rejeter l'usage de la photographie, du cinéma, de la télévision, du timbre-poste ou de la carte postale. Dans tous ces domaines, ces pays sont au contraire devenus, non seulement consommateurs, et même parfois surconsommateurs, mais aussi producteurs). En terre d'islam, une écriture angulaire spécifiquement liée au Coran s'est développée à partir du VIIIe siècle. D'autres graphies sont apparues autour de l'an mil, formant l'ensemble des « six écritures » (*al Aklam al sitta*) caractéristiques de la calligraphie islamique : en se muant en arabesque, la lettre permet de faire de l'art sans avoir recours à des images. Dans les arts plastiques, l'interdiction de représenter porte sur la sculpture (l'image « qui projette de l'ombre ») plus que sur l'art plane. La forme est souvent limitée aux formes géométriques régulières contenues dans le cercle ou aux polyèdres réguliers contenus dans la sphère, que l'on retrouve dans l'architecture comme dans l'art du tapis. La statuaire est la forme d'art la plus généralement absente. Une peinture figurative subsiste dans les palais des Ommeyades et des Abassides, mais c'est surtout sur la miniature, où se donne à voir un espace archétypique, qu'elle se cristallise. A la géométrie des formes pures, qui fleurit

au Maghreb, répond en Iran l'arabesque, où « le génie géométrique se combine avec le génie nomade » (Titus Burckhardt) (22).

*

L'interdiction biblique de fabriquer des images a fait l'objet d'études extensives (23). Que cette interdiction constitue un théologoumène central, une *differentia specifica* du judaïsme, n'est mis en doute par personne. Les avis divergent, en revanche, quant à son origine, sa signification et sa portée.

L'importance qu'on lui donne dépend déjà de la façon dont on la lit. On sait en effet qu'il y a, dans le christianisme, deux lectures possible du Décalogue. La première, qui est celle des premiers Pères de l'Eglise, suivis par la tradition grecque orthodoxe et par le calvinisme, sépare, dans Exode 20, le verset 3 des versets 4 à 6, faisant ainsi de l'interdiction des images un « commandement » distinct. La seconde est celle de saint Augustin, reprise par les Eglises catholique et luthérienne, qui regroupe les versets 3 à 6 en seul « commandement », en subordonnant cette interdiction au respect de l'injonction principale (« Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi ») (24). Cette seconde lecture ouvre la possibilité de fabriquer des images qui ne se substitueraient pas à Dieu.

On a déjà parlé plus haut du lien nettement affirmé par le texte de la Torah entre la proscription des images et la nécessité de lutter contre l'« idolâtrie ». Le judaïsme n'a pu s'imposer à l'origine qu'en luttant contre les autres cultes, dont l'un des points communs était de donner de leurs dieux une représentation figurée. L'interdit de représentation aurait alors garanti l'orthodoxie de la foi et l'unité du peuple des croyants. Parallèlement se serait développée l'idée selon laquelle on ne se concilie pas la faveur des dieux par des sacrifices ou des offrandes, mais en obéissant à un code moral intériorisé. Cette nécessité de lutter contre l'idolâtrie se serait faite plus pressante lorsque le peuple juif est passé d'un mode semi-nomade à une vie sédentaire qui le mettait en permanence au contact de peuples différents. Au terme d'une enquête extensive, Christoph Dohmen conclut ainsi que l'interdit trouve son origine dans le mode de vie semi-nomade des premiers Hébreux, qui tendait déjà à décourager toute représentation figurée de la divinité, mais qu'il n'a commencé à faire l'objet d'une réflexion approfondie qu'à partir des IXe et VIIIe siècles av. notre ère, date à laquelle il serait apparu comme la conséquence logique de l'interdiction de rendre un culte aux dieux étrangers contenue dans la première parole du Décalogue. Il s'ensuit que les deux premiers « commandements » n'en forment qu'un seul, le deuxième correspondant en quelque sorte à la formulation pratique d'un énoncé dont le premier constitue la formulation théorique. Dohmen ajoute que ce n'est que beaucoup plus tard que cette interdiction a pu s'étendre à l'art en général.

Cette opinion n'est pas exclusive de toutes les interprétations ou réinterprétations qui ont pu être utilisées par la suite pour légitimer l'interdit. Mais elle implique d'examiner de plus près la notion si importante d'« idolâtrie ». Ce terme polémique — personne ne s'est jamais autodésigné comme

« idolâtre » — ne se rencontre en fait que dans le Nouveau Testament. Dans la Bible des Septante, le mot « idôle » (*eidôlon*) ne traduit pas moins de trente mots hébreux différents : « vanité », « mensonge », « iniquité », « excréments », etc. — et c'est à Tertullien que l'on doit d'avoir forgé le mot latin *idolatria*. Mais le sens pris par ce terme dans le christianisme et le judaïsme est différent. Dans la langue de l'Eglise, l'idolâtrie désigne toute forme d'adoration indue des créatures en lieu et place du Créateur (le « transfert à la créature de l'honneur dû au Créateur », dit Grégoire de Naziance). Négation, consciente ou inconsciente, du fossé qui sépare l'être incréé de l'être créé, elle relève donc d'une théorie de la substitution ou encore de la métaphore. Dans la langue de la Bible, au contraire, l'idolâtrie se définit comme toute forme de culte étranger (25). C'est pourquoi la lutte contre l'idolâtrie se traduit d'abord par l'impératif de détruire les cultes des autres nations : « Tu ne te prosterneras pas devant leurs dieux ni ne les serviras ; tu ne feras pas ce qu'ils font, mais tu détruiras leurs dieux et tu briseras leurs stèles » (Exode 23, 24) ; « Vous démolirez leurs autels, vous mettrez leurs stèles en pièces et vous couperez leurs pieux sacrés. Tu ne te prosterneras pas devant un autre Dieu, car Yahvé a pour nom Jaloux : c'est un Dieu jaloux » (Exode 34, 13-14) (26). Dans un commentaire de la Genèse (3, 16-17), le Midrach affirme qu'Adam se vit dès sa création proscrire l'idolâtrie. D'après Maïmonide (*Mishneh Torah*, IV, 1), le passage de la Genèse qui rapporte que Seth « fut le premier à invoquer le nom de Yahvé » (4, 26) est à comprendre comme le témoignage d'une idolâtrie antédiluvienne, qui aurait consisté à faire des images de Dieu : « Alors, en invoquant le nom du Seigneur, on le profana ». Dans le Talmud, la question de l'idolâtrie constitue l'essentiel du traité *Avoda Zara*.

L'insistance sur un interdit atteste en général de la difficulté existante de le faire respecter : seul ce qui se pratique, et risque de se pratiquer encore, est justiciable de mises en garde répétées. Dans le cas de l'idolâtrie, il ne fait pas de doute que le peuple hébreu y a souvent cédé, soit en se laissant séduire par des cultes étrangers, soit en revenant à d'anciennes pratiques « idolâtriques » qui avaient pu être les siennes dans le passé. Dans la Bible, l'apostasie d'Israël prend régulièrement la forme d'un retour au culte des « idoles », contre lequel les prophètes juifs ne cessent de vitupérer (27).

Dans les premiers textes bibliques, c'est précisément avant tout parce qu'ils sont des dieux étrangers que les autres dieux sont dénoncés. De nombreux chercheurs en ont conclu que le monothéisme ne s'est imposé que lentement, voire tardivement, au sein du peuple juif. Certains s'appuient sur le pluriel divin Elohim, que l'on trouve au tout début du Pentateuque : « Au commencement, Elohim créa les cieux et la terre » (Gen. 1, 1). Il y a de bonnes raisons de penser que ce nom est plus ancien que le tétragramme (YHVH). La tradition juive explique ce pluriel en disant qu'il désigne, à travers Dieu, l'ensemble des forces qui agissent dans l'univers. Mais les dieux païens sont aussi appelés Elohim : « Tu n'auras pas d'autres Elohim devant moi » (Exode 20, 3). Et, après qu'Adam et Eve ont mangé de l'arbre interdit, Yahvé déclare : « Voilà que l'homme est devenu comme l'un de nous, pour connaître le bien et le mal ! » (Gen. 3, 22). On constate surtout que les premières rédactions de la Bible ne proclament pas tant l'existence d'un seul Dieu, qui serait le Dieu de l'Alliance,

que la supériorité de ce Dieu sur les autres. « Qui est comme toi parmi les dieux, Yahvé ? », demandent Moïse et les Israélites (Exode 15, 11). Avant Moïse, Dieu n'est jamais qualifié d'« unique ». « On ne peut exclure, estime Benjamin Gross, qu'Abraham ait pu concevoir un Dieu qui serait *primus inter pares*, le roi des dieux, le plus puissant et le plus moral » (28). La « jalousie » de Yahvé (Exode 20, 5) se conçoit mieux si les dieux qui la motivent sont présumés avoir une existence réelle. Le judaïsme aurait donc été d'abord un hénothéisme, plus monolâtre que véritablement monothéiste. Il n'aurait pas nié l'existence des autres divinités, mais seulement prôné la nécessité de les écarter pour ne s'attacher qu'à une seule. Ce n'est qu'après l'exil, dans la seconde moitié du VIe siècle av. notre ère, qu'il se serait affirmé comme un monothéisme strict, non sans intégrer d'ailleurs dans ses livres canoniques de nombreux éléments empruntés aux mythologies sumérienne, akkadienne et babylonienne. La rédaction du Deutéronome, au VIIe siècle, représenterait une étape importante de cette évolution (29), puisque l'on y trouve à la fois l'impératif : « Ne suivez pas d'autres dieux, d'entre les dieux des nations qui vous entourent, car c'est un Dieu jaloux que Yahvé ton Dieu qui est au milieu de toi » (6, 14-15) et, pour la première fois, l'affirmation : « Yahvé est le vrai Dieu et il n'y en a pas d'autre » (4, 35 ; cf. aussi Deut. 32, 39, et Isaïe 43, 10-11).

En tant qu'elle impose la mise à l'écart des cultes étrangers, la lutte biblique contre l'idolâtrie pourrait donc s'inscrire dans le cadre plus vaste de la proscription systématique des mélanges, qui est au fondement même des « lois de pureté ». L'idée générale expliquant l'iconoclasme serait, comme l'écrit Alain Besançon, que « toute contamination du culte de Yahvé par un culte étranger le pollue absolument » (30). Besançon ajoute toutefois : « Cela suffirait à expliquer la condamnation absolue des images qu'Israël pouvait rencontrer chez les nations, mais non celles des images de son Dieu à lui » (31). L'argument n'est pas complètement convaincant, car représenter son Dieu par des images reviendrait justement, pour Israël, à faire comme les « nations ». Mais on peut aussi envisager d'autres explications.

L'une d'elles prend appui sur la théologie de la création. Le monothéisme biblique institue entre le Créateur et l'être créé une distance infranchissable : chercher à combler cette distance entre deux sphères ontologiques revient, pour l'homme, à prétendre s'égaler à Dieu. La représentation figurée serait alors interdite parce qu'elle équivaudrait pour l'homme à s'arroger le pouvoir de créer des formes nouvelles, pouvoir qui n'appartient qu'à Dieu. De plus, un Dieu qui s'« extérioriserait » par l'image se retrouverait du même coup emprisonné dans une forme créée ; limité par elle, il cesserait d'être Dieu. Enfin, représenter l'homme porterait atteinte à la transcendance de Dieu, compte tenu de la place unique que l'homme occupe dans la création.

Le Dieu de la Bible, *unique* au double sens de « seul » (il n'y en a pas d'autre) et d'« incomparable » (il est le Tout Autre), est « un Dieu qui se cache » (Isaïe 45, 15). Il ne peut donc être ni décrit ni représenté. Alors que le christianisme attribue volontiers des attributs (nécessairement anthropomorphiques) à Dieu, le judaïsme tend plutôt, suivant Maïmonide, à dire

qu'on ne peut rien affirmer de Dieu, car les adjectifs ou les adverbes n'ont plus de sens appliqués à lui. Même la notion d'« Etre suprême » ne convient pas pour le désigner. Le Gaon de Vilna va jusqu'à déclarer : « De Dieu en lui-même on ne peut rien dire, on ne peut même pas dire qu'il existe ». « Se demander si Dieu existe ou n'existe pas, commente Georges Hansel, n'a pas plus de sens que de se demander si l'infini est pair ou impair » (32). D'où une théologie négative : le meilleur moyen de s'approcher de Dieu est de tenter de dire ce qu'il n'est pas.

Parce qu'il est invisible, et donc irreprésentable, le Dieu de la Bible est aussi indicible, innommable au sens propre — sinon de manière indirecte. A Moïse, Yahvé déclare : « Je suis apparu à Abraham, à Isaac et à Jacob comme Tout-Puissant (*El Shaddaï*), mais mon nom de Yahvé, je ne le leur ai pas fait connaître » (Exode 6, 3). Mais « Yahvé », tout comme « Jéhovah », n'est qu'une transcription conventionnelle. En réalité, le tétragramme sacré (YHVH) ne peut être prononcé, car il n'est fait que de consonnes. La tradition juive veut que seul le grand-prêtre du Temple ait connu jadis le secret de sa prononciation, secret qui ne sera dévoilé à nouveau qu'à la fin des temps. YHVH désigne la transcendance absolue, le Dieu de toute éternité considéré dans son essence pure, tandis que le pluriel divin Elohim l'appréhende dans sa fonction de créateur et de législateur. On connaît de même les difficultés de traduction de la formule : « *éhyeh asher éhyeh* », « Je suis celui qui suis », « Je suis celui qui est », « Je serai qui sera », « Je suis celui que je serai » ou tout simplement « Je suis » (Exode 3, 14). Le nom de Dieu est donc imprononçable : redoublement d'abstraction. C'est pourquoi le judaïsme orthodoxe n'écrit pas le mot « Dieu » en entier, mais seulement l'initiale : « D. » L'idée d'un nom de Dieu dissimulé aux hommes a servi de point de départ à la théorie, formulée notamment par Nahmanide, selon laquelle la Torah tout entière ne constitue qu'une vaste série de combinaisons de noms divins. Derrière le tétragramme se laisse en fait deviner le mot *ya*, évoquant la troisième personne du singulier du verbe cananéen signifiant « exister ». YHVH est celui qui est. On peut lui parler, mais on ne peut rien en dire : il suffit de savoir qu'il est — et qu'il est là, Dieu personnel agissant dans l'histoire, dont le culte n'a pas pour objet d'actualiser un mythe ni de garantir l'harmonie du cosmos, mais d'instituer une Loi (33).

L'explication de l'interdiction de faire des images par la seule transcendance divine semble être toutefois une explication secondaire. Elle implique une réflexion et une élaboration qui sont certes présentes dans la philosophie grecque, mais apparemment absentes dans le judaïsme ancien. De plus, la transcendance de Dieu ne peut à elle seule décourager le culte des images, car celles-ci pourraient aussi bien se rapporter à des intermédiaires entre l'homme et Dieu. Ce qui amène Alain Besançon à écrire : « Ce n'est pas en vertu de sa nature que Dieu est irreprésentable, c'est en vertu du rapport qu'il entend maintenir avec son peuple (...) Ce sont les desseins de ce Dieu sur ce peuple — qui sont impénétrables — qui justifient l'interdit » (34). Et plus loin : « L'iconoclasme juif est un produit de l'Alliance. Dieu, dans le contrat qu'il passe avec son peuple, lui interdit positivement d'avoir d'autres images devant sa face, parce qu'il est un Dieu jaloux » (35).

Une autre explication fait appel à la visée universaliste impliquée par le monothéisme hébreu, qui n'est pas un monothéisme philosophique ou ontologique, mais un monothéisme éthique, fondé sur l'absolu de la loi morale. Toute image, inévitablement, renvoie en effet à une identité singulière. L'image est par définition inapte à rendre compte de l'universel : « idiote » au sens premier du terme (grec *idiotès*, « particulier »), elle ne figure une forme donnée qu'en excluant toutes les autres. Elle est « interdite de généralités », comme le dit Régis Debray, qui souligne qu'on parle d'« idées générales », mais non d'« images générales » (36). Comme telle, on peut penser qu'elle contredit l'unicité de Dieu, perçue dans le judaïsme comme fondatrice de l'unité du genre humain. (L'idée que la relation à Dieu se joue d'abord et avant tout dans la relation à autrui est un thème constant de la pensée talmudique). Un Dieu unique est en effet nécessairement le Dieu de tous les hommes — le paradoxe qui veut que, dans la Torah, il soit d'abord le Dieu d'un peuple se résolvant dans la mission assignée à ce peuple vis-à-vis de l'humanité tout entière. Il n'y a pas dans la Bible de panthéon, de « société des dieux », imposant que chaque divinité soit à la fois reconnaissable et pourvue d'un nom. De même, la réalité singulière n'y est pas perçue comme voie privilégiée d'accès à l'absolu, mais au contraire comme un écran qui risque à tout moment de lui faire obstacle. La visée universaliste imposerait donc de se situer au-delà de l'image pour s'affranchir des identités singulières, l'idée d'un Dieu unique étant regardée comme antagoniste, au moins en première approche, de la sacralisation de la diversité, de la pluralité comme fondement de la valeur — par opposition au polythéisme, traditionnellement hospitalier à la différence et accueillant pour les images qui la figurent. « Tous les monothéismes, écrit encore Régis Debray, sont iconophobes par nature, et iconoclastes par moments. L'image est pour eux un accessoire décoratif, allusif au mieux, et toujours extérieur à l'essentiel (...) Il n'y a vision pour un monothéiste orthodoxe que des choses passagères et corruptibles, et donc d'idoles que de faux dieux » (37).

La proscription de l'image, enfin, doit être mise en relation avec la dévaluation de ce qui permet d'emblée de la saisir : le regard. Il faut se rappeler, à cet égard, que la vue et l'ouïe constituent deux modes de donation, deux modes de réceptivité, dont le caractère est tout différent : tandis que les mots parlent à l'intellect, les images s'adressent à la sensibilité. Or, par son mode d'existence, le Dieu de la Bible fait appel à une faculté de l'âme qui excède la mesure des sens. C'est pourquoi la tradition biblique tend à dévaloriser la vue au profit de l'écoute, qui commande un mode de compréhension plus abstrait, moins lié au sensible, impliquant un raisonnement de type conceptuel ou analytique. Dans la Genèse, la première mention de la vue est en rapport direct avec la faute originelle. Elle intervient lorsque le Serpent suggère à la femme de faire usage de sa capacité de voir : « La femme vit que l'arbre était bon à manger et séduisant à voir, et qu'il était, cet arbre, désirable pour acquérir le discernement (...) Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus » (3, 6-7). Mais aussitôt, à la vision, liée à la faute, succède l'écoute et avec elle la Parole porteuse de salut : « Ils entendirent le pas de Yahvé» (Gen. 3, 8). On remarque que la vision est ici associée à la femme : Adam est victime d'Eve et de sa *façon de voir*. Par la

suite, dans le christianisme, l'apparence sensible — et d'abord celle de la chair, source de volupté — sera considérée comme la source même de la concupiscence et du péché. La forme sensible est tentatrice. Elle est le mal déguisé de beaux atours, dont la beauté est toujours susceptible de contredire la morale. Le thème de la « femme fatale » s'enracine dans cette idée que la femme est avant tout tentation parce qu'elle est, plus que l'homme, de l'ordre du sensible, de ce qui suscite le désir en se donnant à voir. Il faut retenir ce lien entre la féminité, la vue et la forme sensible. On le retrouvera chaque fois que le culte des images sera compris comme abandon à une séduction charnelle, c'est-à-dire à un retour au primat de l'organique sur le conceptuel ou l'abstrait. Calvin dira, dans son *Institution chrétienne* : « Jamais l'homme ne se meut à adorer les images qu'il n'ait conçu quelque fantaisie charnelle et perverse ».

La dialectique du voir et de l'entendre réapparaît dans la Torah lors de la naissance des enfants de Jacob et de Léa (Gen. 29, 32-33). Le premier de ces enfants s'appelle Ruben, nom formé à partir du verbe « voir », car Yahvé a « vu » la détresse de Léa. Le deuxième s'appelle au contraire Siméon, nom dérivé du verbe « entendre », car cette fois Dieu a « entendu ». Quand on connaît la préférence systématique manifestée dans la tradition biblique envers les cadets (Abel, Jacob) au détriment des aînés (Caïn, Esaü), préférence exprimant la volonté d'opposer une hiérarchie spirituelle à la hiérarchie naturelle, le sens de cette opposition apparaît clair. « La Torah, dit Armand Abecassis, établit une hiérarchie entre le voir et l'entendre (...) Voir, c'est toujours chercher à savoir ce qui est. Entendre, c'est percevoir le sens qui ne se donne que par la parole dite ou entendue » (38). C'est dans le même esprit que les cabbalistes affirment que Dieu a créé la vue avant l'ouïe, comme un simple préalable à ce qui seul a de l'importance.

De même, lorsque Moïse, sur le Sinaï, demande à Yahvé de lui permettre de voir son visage (sa « gloire »), celui-ci lui répond : « Tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre (...) Tu verras mon dos, mais ma face, on ne peut la voir » (39). S'adressant aux Hébreux dans le désert, au-delà du Jourdain, Moïse rappellera lui-même que Yahvé lui a dit sur l'Horeb : « Assemble-moi le peuple, que je leur fasse entendre mes paroles » (Deut. 4, 10). Et il ajoutera : « Yahvé vous parla alors du milieu du feu ; vous entendiez le son des paroles, mais vous n'aperceviez aucune forme, rien qu'une voix » (Deut. 4, 12). La Révélation est donc bien un phénomène acoustique, et non visuel : le seul rapport possible avec Iahvé est l'écoute de sa parole. Décalogue : dix paroles (40). L'importance de cette notion d'écoute éclate dans le *Chema* quotidien, qui se prononce la main sur les yeux, afin de mieux entendre ce qui est dit et d'empêcher de voir : « *Chema Israël Adonaï Elohénou, Adonaï Ehad* » (« Ecoute Israël, l'Eternel notre Dieu, l'Eternel est Un », Deut. 6, 4). La tradition juive voit dans ce texte, dont la liturgie se compose d'extraits du Deutéronome et des Nombres, et qu'il est licite de réciter dans n'importe quelle langue, presque « la quintessence de la Torah », ainsi que le précisent Josy Eisenberg et Benjamin Gross, qui ajoutent : « Etre juif, c'est d'abord être à l'écoute » (41). C'est sans doute ce qui explique que ce texte soit passé dans les évangiles : lorsque les scribes demandent à Jésus quel est le premier de tous les commandements, il répond : « Voici le premier : Ecoute Israël, l'Eternel notre

Dieu » (Marc 12, 29). On connaît par ailleurs le début du prologue de l'évangile selon Jean : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu » (1, 1), qui semble s'inspirer d'un verset des Psaumes fréquemment cité dans la littérature juive : « Le commencement [ou l'essence] de ton Verbe est vérité » (Ps. 119-118, 160). Dans la tradition rabbinique, la transmission de maître à élève se fait elle aussi avant tout par la parole, et en référence à un Livre (42). C'est donc, comme le souligne Jacques Cazeaux, dans l'« anéantissement de l'imaginaire qu'est accueillie la Parole » (43) — ce qui donne à penser que l'essence même de l'univers pourrait bien être de l'ordre du langage, que le monde pourrait bien n'être qu'un immense discours.

Dans le monothéisme, écrit Régis Debray, « seule la parole peut dire la vérité, la vision est puissance de faux. L'œil grec est gai, l'œil juif n'est pas un organe faste, il porte malheur et n'augure rien de bon (l'œil était dans la tombe et regardait Caïn). Un aveugle dans le désert monothéiste peut être roi, mais un roi grec qui perd la vue perd sa couronne. L'œil est l'organe biblique de la tromperie et de la fausse certitude, par la faute duquel on adore la créature au lieu du Créateur » (44).

Mais la parole a aussi une dimension fondamentalement temporelle. C'est dans l'histoire, et dans une conception de l'histoire séparant radicalement le passé, le présent et l'avenir, qu'elle trouve le mieux à s'exprimer. L'image, au contraire, a par définition une dimension spatiale. Elle rabat la temporalité sur un espace continu (dans le langage courant, nous parlons même d'un « espace de temps »). Il y a donc entre la vision et l'écoute un rapport analogue à celui qui existe entre l'espace et le temps. Tandis que les dieux grecs se donnent à saisir dans un espace qu'ils configurent, le Dieu de la Bible se dévoile historiquement. Dieu est l'Eternel parce que l'infini est du côté du temps. C'est cette opposition de l'espace et du temps qu'a développée Abraham Joshua Herschel, en plaçant globalement le judaïsme du côté de la temporalité (45). D'autres auteurs ont mis en rapport la dimension spatiale avec le mode de vie pastoral ou sédentaire, la dimension temporelle avec le mode de vie nomade ou semi-nomade.

Dans son livre sur Moïse, Sigmund Freud expliquait déjà que le « progrès dans la spiritualité » dont témoigne le monothéisme devait être compris comme une « mise en retrait de la perception sensorielle au profit d'une représentation qu'il convient de nommer abstraite » (46). Il interprétait donc le culte des images en termes de « régression culturelle », c'est-à-dire de retour aux « déités du polythéisme » qui, pour lui, étaient surtout symbolisées par la « grande déesse-mère » (47). Approfondissant dans la même voie, Jean-Joseph Goux décèle un rapport étroit « entre l'interdiction judaïque d'adorer des images et l'interdiction de l'inceste avec la mère » : « Tailler des images des dieux, c'est faire une image matérielle, une image de la mère ; c'est adorer sensuellement la figure maternelle. S'arracher au contraire aux séductions du sens et porter sa pensée vers le dieu infigurable, c'est se détourner du désir pour la mère, s'élever vers le sublime père et respecter sa loi. Dès lors, la prescription mosaïque prend tout son poids fondamental. *L'Œdipe juif* se joue autour de l'interdiction de figurer » (48). Dans cette optique, la « sortie d'Egypte » prend

un sens nouveau : en conduisant le peuple juif vers la Terre promise, Moïse rompt avec le monde « des hiéroglyphes, terre des icônes envahissantes de l'imagination. Il exclut les fantasmagories colorées, le dédale incompréhensible des imageries aux valences symboliques multiples, pour se placer devant le vide du sanctuaire qui n'est rempli que de l'écriture de la Loi » (49). « Ce que Moïse condamne en condamnant les idolâtres, poursuit Jean-Joseph Goux, c'est bien, historiquement, le culte des divinités féminines, maternelles, et les rites d'inceste fécondant qui accompagnent ce culte. La loi donnée au peuple juif par Moïse, quels que soient par ailleurs ses autres contenus, est d'abord une interdiction radicale, non seulement de l'inceste lui-même, mais de tout *imaginaire* de l'inceste avec la Mère (...) L'interdiction de figurer revient à un rejet violent, radical, de ce qui est maternel. La tradition juive se constituerait ainsi comme système d'exclusion de toute image métaphysique de la mère. Inversement, l'importance attribuée à la lettre, à l'écriture, au signifiant alphabétique, est le corrélat de ce rejet (...) Le symbolique, débarrassé de sa dimension iconique, tendra à être réduit à l'articulation des traits scripturaux » (50).

On peut remarquer, à ce propos, que la temporalité cyclique possède un caractère indéniablement féminin, par opposition à la temporalité linéaire, masculine, orientée et vectorisée depuis un début absolu jusqu'à une fin ultime. Et aussi que le Zohar place la parole du côté gauche de l'homme, qui est celui de la rigueur et du jugement, donc le côté masculin, alors qu'il place la vue du côté de l'amour, qui est le côté féminin. Guy Rosolato constate pour sa part que, dans l'écriture hébraïque, ne comptent que les consonnes, qui représentent elles aussi l'élément « masculin » de la langue, tandis que la majorité des voyelles ne sont pas représentées, ce qui « cadre parfaitement avec la mise à l'écart, ou le dépassement, de leur *valence maternelle*, laquelle se conjugue avec le visuel et le sensible ; il s'agit donc d'une dominance paternelle, patriarcale, dans l'ordre de l'abstrait et du consonantique » (51).

De proche en proche, l'opposition entre l'image et le langage pris comme idéaltypes peut ainsi conduire à toute une série d'antinomies. Régis Debray les a résumées dans un tableau qui tient pour équivalentes les oppositions de l'espace et du temps, du féminin et du masculin, du sensible et de l'intelligible, du tridimensionnel et du bi- ou du monodimensionnel, de l'âme et de l'esprit, du chaud et du froid, du continu et du discontinu, de la matrice et de la semence, de la *phusis* et du *nomos* — du polythéisme et du monothéisme.

2

« La religion grecque est la religion même de l'art », disait nostalgiquement Hegel. C'est en tout cas en Grèce qu'elles ont connu, l'une et l'autre — et l'une par l'autre —, leur plus bel épanouissement, la fabrication d'images y sous-tendant à la fois le culte religieux et le culte de la cité, qui n'en font qu'un. « Ne pas utiliser d'images du culte, c'est se comporter en barbare », précise Alain Schnapp, qui ajoute : « L'usage des statues, *agalmata*, est aussi constitutif de la cité grecque que de la pratique du sacrifice (...) Nul plus clairement que

Maxime de Tyr n'a exprimé la voie grecque des images. L'iconisme, la fabrication d'images, est pour les Grecs le moyen de fonder la pratique religieuse, et ce besoin d'images apparaît à un rhéteur du IIe siècle après J.-C., comme la caractéristique même de la religion humaine. Ceux qui la refusent, Perses, Scythes et Juifs, apparaissent soit comme des primitifs, soit comme des fous qui, d'une certaine façon, se retranchent de l'humanité » (52). Il n'y a pourtant dans l'iconoclasme nulle « folie », mais seulement choix d'une inspiration qui modèle un autre idéaltype. Alors que dans la conception biblique, la parole est en dernière analyse la garante de l'ordre symbolique, chez les Grecs, c'est l'image, reflet de l'harmonie cosmique, qui constitue comme la dimension visible de l'invisible : il n'y a d'accès au vrai que par ce qui s'offre d'abord au regard, se laisse d'abord éprouver par la vue.

Les statues des dieux prennent tout naturellement forme humaine, parce que le corps des dieux est un « sur-corps » : analogue au corps des hommes, il est seulement exempté de ses défauts (vieillissement, périssabilité, etc.). Mais l'accusation d'« anthropomorphisme » tombe ici à plat. Comme l'écrit Jean-Pierre Vernant, il faut « rectifier l'opinion commune suivant laquelle l'anthropomorphisme des dieux grecs signifie qu'ils sont conçus à l'image du corps humain. On dira plutôt à l'inverse : dans tous ses aspects actifs, toutes les composantes de son dynamisme physique et psychique, le corps de l'homme renvoie au modèle divin comme à la source inépuisable d'une énergie vitale dont l'éclat, quand il s'en vient pour un instant briller sur une créature mortelle, l'illumine en un fugitif reflet, d'un peu de cette splendeur dont le corps des dieux est constamment revêtu » (53). Si le corps humain constitue la seule représentation qui soit *digne* du dieu, c'est qu'il y a analogie du microcosme et du macrocosme, du visible et de l'invisible. Au lieu d'« anthropomorphisme », c'est donc aussi bien de « théomorphisme » que l'on pourrait parler. Car les dieux grecs, tout en étant suprahumains, restent dans le même horizon ontologique que les autres étants : les dieux et les hommes ont la même source, même s'il n'est donné qu'aux premiers de pouvoir contempler entièrement la perfection du cosmos. Les dieux manifestent la gloire et l'harmonie de ce cosmos, et le cosmos révèle de par lui-même son caractère divin. Dès lors, s'interroger sur l'existence des dieux n'a pas de sens : autant se demander *s'il y a quelque chose*. Ce qui conduit Alain Besançon à écrire : « La médiation qu'opère le dieu en contemplant le cosmos ne fait qu'un avec l'acte médiateur de la représentation, qui est le fait de l'artiste contemplant le dieu » (54).

L'art grec fonctionne dans le registre de la non-dualité. Du sujet et de l'objet, il fait une totalité inséparable. Comme le mythe, la vue de la statue projette dans l'âme, de manière fulgurante, « l'éclat de l'immédiat, signe distinctif de son authenticité » (Jean-Jacques Wunenburger), faisant du même coup pénétrer dans l'instant ce qui se tient hors du temps. Tandis que l'iconoclasme manifeste un désir d'accéder à une essence unitaire par delà le foisonnement des formes sensibles, l'image divine implique l'unité du monde et la multiplicité des formes par lesquelles elle se donner à saisir. « La forme, note à ce propos Michel Maffesoli, est une manière de prendre acte de la pluralité des mondes, tant au niveau du macrocosme général, du cosmos social, que du microcosme

individuel, et ce tout en maintenant la cohésion nécessaire à la vie. Ainsi, sans réduire à l'unicité, ce qui est le propre du rationalisme, elle favorise l'unicité, fait tenir ensemble des choses disparates. Pour le dire en d'autres termes, dans un monde de contrastes elle permet d'avoir une idée d'ensemble, celle de l'organicité qui unit, souterrainement, tous les fragments de l'hétérogène » (55).

Maffesoli dit aussi fort justement que « la réversibilité entre l'être et le paraître est le fondement même du miracle grec » (56). Mais le « paraître » dont il est ici question n'est pas de l'ordre de l'*apparence*. Il est de l'ordre de l'*apparition*. Rien ne serait donc plus faux que de d'affecter l'œuvre d'art ou l'image divine d'un moindre être par rapport à la réalité dont elle ne serait qu'une copie. L'image ne reproduit pas le phénomène, mais le recueille. Elle ne le « représente » pas, mais le présentifie. Elle le fait apparaître, l'installe dans une ouverture, rend compte d'une présence elle-même, on le verra, indissociablement liée à l'absence et au retrait. Comme telle, l'image est indissociable de ce qu'elle pré-sente, sans pourtant s'identifier à lui. Elle n'*est* pas ce qu'elle présente — personne n'a jamais cru qu'une statue d'Apollon soit Apollon —, mais ce n'est qu'à travers elle que ce qu'elle présente peut être effectivement présent.

L'étude du lexique montre que les Grecs ne possédaient à l'origine aucun nom particulier pour désigner la statue. Le vocabulaire grec des effigies divines est en effet « tardif, multiple, hétéroclite, désarticulé » (Jean-Pierre Vernant). Il comprend aussi bien des termes très spécialisés, comme les *dokana* (pieux verticaux reliés par des poutres transversales figurant les Dioscures) et le *palladion* (réservé à Athéna), ou se rapportant à des types bien précis de représentation religieuse (*baïtulos*, *kiones*, *stuloi*, *kolossos*), que des mots à portée plus générale, comme *hidruma* (originellement siège, séjour du dieu), *agalma* (« parure »), *hedos*, *tupo*, *bretas*, *xoannon*, dont l'usage en référence à la notion de représentation figurée n'apparaît que tardivement. Or, aucun de ces termes n'a originellement le moindre rapport avec l'idée de ressemblance ou de similitude. De même, avant Socrate, la *mimésis* n'est-elle nullement reproduction, semblance ou imitation, mais bien mise en présence (57). Les *kouroï*, qui sont presque toujours des statues funéraires, ne se présentent eux-mêmes jamais comme des portraits : ils sont au contraire tous bâtis sur le même modèle, afin de traduire dans une forme humaine un certain attribut du dieu. La conclusion qu'il faut en tirer est que les Grecs ne concevaient pas à l'origine la représentation figurée sous l'angle de la semblance, tout leur effort consistant plutôt à « reproduire dans une matière inerte, grâce à des artifices techniques, l'aspect visible de ce qui, vivant, manifeste d'emblée au regard sa valeur de beauté — de divine beauté — en tant que *thauma idesthai*, merveille à voir » (58).

On connaît la façon dont les mots « idole » (*eidôlon*) et « icône » (*eikôn*) ont progressivement été opposés l'un à l'autre. Tous deux se sont imposés pour désigner l'image dans la tradition grecque jusqu'à l'époque byzantine, date à laquelle, comme le rappelle Suzanne Saïd, « l'*eidôlon* a fini par s'appliquer à des dieux qui n'existent que par leur image, tandis qu'*eikôn* finissait par être réservé aux représentations de Dieu » (59). « Que l'idole ne puisse s'aborder

que dans l'antagonisme qui l'unit immanquablement à l'icône, écrit dans le même esprit Jean-Luc Marion, il n'en faut sans doute pas discuter » (60). Or, originellement, rien ne démontre que ces mots aient eu un sens fondamentalement différent : tous deux renvoient à une même racine indo-européenne « **wei-* », exprimant l'idée de « voir » (cf. lat. *video*, gr. *eidos*). En revanche, et c'est un point capital, ils ne sont pas contemporains. *Eikôn* est en effet un terme tardif, qui n'apparaît pas avant le Ve siècle, précisément au moment où le mot *eidôlon* commence à prendre une valeur négative. C'est donc une erreur de croire, ainsi que le fait Suzanne Saïd, que l'*eidôlon* aurait dès le départ désigné une simple copie de l'apparence sensible, de l'ordre du simulacre, là où l'*eikôn* aurait correspondu à une véritable transposition de l'essence, de l'ordre du symbole. « La semblance de l'*eidôlon*, précise Jean-Pierre Vernant, s'exprime par les termes mêmes dont *eikôn* est un dérivé. Les champs sémantiques de ces deux familles de mots, s'il leur arrive de se dissocier, loin de s'opposer, se recoupent dans nos textes les plus anciens (...) L'opposition idole-icône n'est [donc] plus pertinente pour l'époque archaïque ; elle ne peut plus servir de cadre à une enquête sur le statut de l'image, ses fonctions, sa nature » (61).

L'« idole » n'est en fait rien d'autre, à l'origine, que *ce qui se donne à voir*. « Elle se voit (...) Elle ne consiste même qu'en ceci, qu'elle se peut voir, qu'on ne peut que la voir. Et la voir si visiblement que le fait même de la voir suffise à la connaître — *eidôlon*, ce qui se connaît du fait même qu'on l'a vu » (62). Par là, l'« idole » s'apparente naturellement à l'*eidos*, c'est-à-dire à la forme qui, par son essence qualitative, équivaut dans l'ordre sensible à ce qu'est la vérité dans l'ordre intellectuel.

Dans les poèmes homériques, les *eidôla* sont, soit des apparitions que les dieux façonnent à l'image des mortels, soit des « simulacres des morts », c'est-à-dire des fantômes, soit encore des songes. Leur point commun est de présenter une si grande ressemblance par rapport à leur modèle qu'elles peuvent faire illusion. Avec beaucoup d'attention, on peut cependant s'apercevoir qu'ils ne sont que des leurres, appelés à se dissiper et que le texte homérique compare d'ailleurs régulièrement à des « fumées » ou au « souffle des vents ». Mais il ne faut pas faire de contresens, ni tomber dans l'anachronisme, quant à l'interprétation de cette « tromperie ». Chez Homère, l'*eidôlon* est encore un donné parfaitement objectif. Son inconsistance, son caractère « illusoire », ne vient pas de ce qu'elle serait un produit de l'esprit humain, mais de ce que le donné objectif qu'elle constitue se dissipe lorsqu'on veut s'en saisir. Sans être pour autant de l'ordre de l'essence, l'*eidôlon* n'est donc pas simple apparence, simple illusion. Comme le dit très bien Jean-Pierre Vernant, il n'est ni de l'ordre de l'être ni du paraître, mais bien plutôt de l'« apparaître » : « L'absence que l'*eidôlon* porte en lui n'est pas toute négative ; elle n'est pas l'absence de ce qui n'existe pas, d'un rien, mais celle d'un être qui n'est pas d'ici-bas ; si on ne peut ni le joindre ni l'étreindre, c'est qu'il appartient à l'au-delà, dont il n'a surgi que pour y faire bientôt retour ; alors même qu'il se montre à nos yeux et jusque dans sa présence ici-bas, il porte la marque de cet ailleurs où il réside. Pour le dire d'un mot, l'*eidôlon* est une apparition » (63). Le caractère « trompeur » de l'*eidôlon* ne permet pas de conclure qu'il n'est que

mensonge ; ce caractère exprime seulement la distance qui existe entre l'homme et le dieu.

La « duplicité » de l'*eidôlon* nous en apprend en revanche beaucoup sur le sens de l'image divine. Elle aide à comprendre comment la statue du dieu peut rendre présent le dieu, le *présentifier*, sans pour autant se confondre avec lui. « Figure de l'invisible, dit encore Vernant, l'*eidôlon* archaïque est à la fois présence de celui dont on reconnaît l'identité en le voyant planté devant soi et complète absence d'un être qui a quitté la lumière du jour (la *psuchè*) ou qui d'origine lui est étranger (l'*oneiros* et le *phasma*) » (64). Dans l'*eidôlon* comme dans la statue, coïncident de la façon la plus stricte, hors de toute idée de ressemblance ou de similitude, ce qui est de l'ordre de la présence et ce qui est de l'ordre de l'absence. « Un aspect foncier de l'image religieuse, constitutif de sa nature qui est d'être représentation du surnaturel et figure donnée au divin, constate Jean-Pierre Vernant, c'est précisément, de façon générale, que le divin dans une image est à la fois rendu présent et en même temps posé comme n'étant pas là » (65). Ce jeu d'une absence qui est aussi présence, et d'une présence qui est aussi absence, correspond très exactement à ce que Héraclite veut dire quand il déclare que le divin « se refuse et consent à être appelé du nom de Zeus ». A l'origine, la re-présentation n'a donc rien d'un simulacre, mais se donne à comprendre comme un redoublement de présentation, de monstration, qui implique en même temps le *retrait* — « comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus intense, plus fort que si c'était le même » (66).

Semblablement, le nom de l'« icône » (*eikôn*) peut être mis en rapport avec le mot grec *éikô* qui, selon Chantraine, exprime cette « parence » qui advient à partir de la chose même dans une authentique « ad-parence » (67), et dont Heidegger précise qu'il signifie : rétrocéder devant, céder le pas jusqu'à faire apparaître, faire de la place en se retirant devant cela qui doit prendre toute la place. On comprend, une fois encore, que le retrait est la condition même de la présence, et qu'il faut penser l'*eikôn* « comme mimétique d'effacement devant le phénomène, en vue de lui laisser la place (...) L'*icône* (c'est-à-dire l'image enfin comprise à fond comme ce qui se retire pour laisser place à l'apparition du phénomène quant à soi inapparent), de par sa nature même de mobile mimant le mouvement du phénomène — le mime de l'apparence : l'effacement — s'efface en cédant la place » (68).

Le « phénomène » (*phainomenon*) renvoie au verbe *phainesthai*, dont la racine (*pha-*, *-phos*) évoque la lumière. Or, ce que l'on voit, ce n'est jamais la lumière, mais ce qui est *dans* la lumière. Le phénomène est donc ce qui apparaît en venant dans la lumière, dans la présence d'une lumière qui rétrocède devant lui. Il en est de même de l'œuvre d'art, qui se dévoile en tant que présence dans un retrait qui permet à la vérité d'apparaître. C'est qu'il est de la vocation de l'art, contrairement à une idée reçue, de s'intéresser directement à la nature des choses — la nature comme cause d'un effet —, et non à leur seule apparence. « Figure haute et décisive de l'éclaircie du *monde*, écrit Kostas Axelos, tel était l'art quand il était nécessaire et formateur, et cela à ses plus hauts moments. Transfiguration de ce qui “est” et qui n'“est” pas sans

lui, puisqu'il l'institue et nous apprend à le “voir”, l'art ouvrait et ouvre également un chemin qui va plus loin que ce qu'artistiquement il montre ; il fait signe vers ce dont il est art, d'où il reçoit appel et détermination, et il renvoie au *monde* » (69). Si la beauté réside dans la forme, c'est en effet que la forme s'est d'abord éclaircie à partir de l'Etre pour devenir *eidos* — l'*idea* s'ordonne dans la *morphè*, dit Heidegger. Dans la représentation figurée, *il en va de la vérité même*.

L'image est indissociable de ce qu'elle donne à voir. Mais dans cette expression — « elle donne à voir » —, il ne faut pas seulement s'arrêter sur « voir », mais aussi sur « donne ». L'image est un don qui, comme tel, appelle un contre-don. La contrepartie de ce don qu'est la statue grecque tient dans le regard qui se dirige vers elle ou qui se tient devant elle. Un tel regard est avant tout accueil de ce qui se donne à voir dans la présence de la chose et dans le retrait qui la porte. Jean-Luc Marion écrit à ce propos : « La critique la plus commune de l'idole — comment peut-on adorer comme une divinité cela même qu'on a forgé, sculpté, décoré, en un mot fabriqué ? — manque l'essentiel : la chose fabriquée ne devient idole, et d'un dieu, qu'à partir du moment où le regard a décidé de la regarder, en a fait le point de fixation privilégié de son propre regard ; et que la chose fabriquée épuise en elle le regard, cela suppose qu'elle s'épuise dans le regardable (...) Ce qui qualifie l'idole, c'est le regard. Elle n'éblouit de visibilité qu'autant que le regard la regarde. Elle n'attire le regard qu'autant que le regard l'a attirée entière dans le regardable, et l'y épuise. *Le regard seul fait l'idole*, comme ultime fonction du regardable » (70). Cette dernière phrase est pourtant discutable. Dire que « le regard seul fait l'idole », c'est donner à penser que l'*eidôlon* ne tire sa force que de la subjectivité de qui la regarde, comme si elle n'était en fin de compte que le miroir de ce regard, alors que sa force, tout en étant indissociable du regard, ne saurait pour autant se ramener à lui. Apparemment par souci apologétique, Marion s'appuie sur une opposition de l'idole (que l'on regarde) et de l'icône (qui convoque le regard) qui, reconduite à ses fondements, nous paraît factice et arbitraire. C'est pourquoi nous serions tenté de rapporter à l'idole ce que Marion ne consent à dire que de l'icône : « Tandis que l'idole résulte du regard qui la vise, l'icône convoque la vue, en laissant le visible peu à peu se saturer d'invisible (...) ce qui implique que, même présenté par l'icône, l'invisible demeure invisible : non pas invisible parce qu'omis par la visée, mais parce qu'il s'agit de rendre visible cet invisible comme tel (...) c'est-à-dire de faire que le visible ne cesse de renvoyer à un autre que lui-même, sans que cet autre ne soit pourtant jamais reproduit » (71).

Regarder est à voir ce qu'écouter est à entendre. Entendre et voir peuvent se faire sans le vouloir, comme par inadvertance, tandis qu'écouter et regarder impliquent une volonté ou un désir, demandent une attention (72). Où est alors la différence entre voir et entendre ? Dans l'immédiateté du voir, peut-être, tandis que toute parole est différée du temps de son énonciation. Ou bien encore dans l'abstraction de la parole, par opposition au caractère sensible de ce qui se donne à voir. Il ne s'agit pas, pourtant, d'opposer l'intellection à la vision : l'œil a sa façon de comprendre. Il saisit dans la forme à la fois ce qu'elle a d'arbitraire comme de nécessaire, et ce qui en elle manifeste la diversité

d'une substance unique. L'esprit lui-même est d'abord un œil ouvert à l'être des choses. Bien que la liturgie védique soit aniconique, on retrouve cette même idée dans l'Inde ancienne : la *Vâstru sûtra Upanishad* affirme que l'esprit du fidèle, lorsqu'il ne prend pas une image pour guide, se condamne par là même à l'errance.

Il y a donc un rapport entre *voir* et *savoir* : tous deux relèvent d'une même « voyance », à laquelle renvoie la racine « **wei-* » (73). On constate par exemple que, chez Homère, les mots *noos* et *noeîn* ne renvoient jamais à la raison, au raisonnement inductif ou déductif, qui ne sont que des sens tardifs, mais bien à la « vision », ainsi que l'a démontré Kurt von Fritz dans une étude des plus minutieuses (74). C'est en sens que l'on pourrait dire de la perte ou de l'absence de sens esthétique qu'elle est aussi, voire avant tout, une erreur épistémologique.

Contrairement à l'écoute, qui est pure intériorisation de la parole, la vue établit par ailleurs un rapport spatial entre le sujet et l'objet. L'art est par nature de l'ordre de l'espace, non de la temporalité. Il consonne par là avec une culture qui donne la priorité au cosmique sur l'historique, à l'infini sur l'éternel : on voit un dieu dont le monde est le naturel séjour, on écoute un dieu qui intervient dans l'histoire. « Le langage, écrit Serge Tisseron, fonde l'absence irrémédiable de la chose à travers sa présence fictive. Au contraire, l'image fonde la présence fictive de la chose reconnue dans son absence essentielle. Cette différence est inscrite dans la nature respective du langage et de l'image. Le langage, du fait de sa dimension essentiellement temporelle, renvoie à une présence qui est soit reléguée dans le passé (cette présence est à jamais perdue), soit projetée dans l'avenir (où elle est en perpétuel devenir). Au contraire, du fait de sa dimension spatialisée, l'image constitue une forme d'écran qui invite à l'explorer et à la dépasser. En ce sens, l'image ne fonctionne comme ouverture vers un au-delà que si elle est d'abord reconnue comme une présence douée d'un corps (...) L'image est une présence évocatrice d'une absence, et non pas une absence évocatrice d'une présence » (75).

L'art grec apparaît également comme directement lié au mythe, dans la mesure où celui-ci tire l'essentiel de sa force de ce qu'il est avant tout *figure* : tout récit mythique est un récit figuré. Du point de vue du mythe, la parole dépourvue d'images est aride — elle ne peut mettre l'*imaginaire* en mouvement. Mais le mythe ne peut s'exprimer par images que pour autant qu'il s'inscrit dans cette sphère ontologique à laquelle co-appartiennent les hommes et les dieux. Walter F. Otto le souligne avec force : la religion grecque ne renvoie pas l'homme au for intérieur, mais à l'expérience du monde. La divinité ne s'y manifeste pas à partir d'un au-delà radicalement distinct du cosmos, mais elle « vient au-devant de l'homme à partir des choses du monde, *quand il est en chemin* et prend part au branle vivant du monde » (76). Le mythe exprime alors, lui aussi, la dimension invisible du visible, dimension qui n'est pas le contraire du visible, mais bien ce qui se donne à saisir comme invisible dans l'acte même de voir. « C'est la grande merveille, à jamais mémorable, de la religion grecque ancienne, dit encore Walter F. Otto : ceux qui

bienheureusement sont le plus en retrait sont les toujours proches, œuvrant en tout, et les toujours proches sont dans le retrait bienheureux. Il n'y a pas l'un sans l'autre. C'est le lointain inaccessible qui donne lieu à la proximité et à la rencontre de ce qu'il est » (77). On retrouve ici le thème heideggérien de la présence et du retrait de l'Etre. Et l'on comprend du même coup pourquoi, aux yeux des Grecs, le bien moral et le beau, l'éthique et l'esthétique (*kalos kagathos*), s'identifiaient l'un à l'autre — le mal se définissant avant tout comme le non-être. « La pleine reconnaissance de la composante mythique de l'esprit, écrit Jean-Jacques Wunenburger, constitue une raison suffisante pour restaurer pleinement les droits d'une métaphysique de l'image » (78).

A la fin du VIe siècle, Simonide, cité par Plutarque, disait qu'il fallait considérer « la peinture comme poésie silencieuse et la poésie comme une peinture qui parle ». On retrouvera plus tard la même expression chez Poussin, qualifiant la peinture de « poésie muette ». L'art trouve en effet aussi son prolongement naturel dans la parole poétique, parce que la parole poétique est cette parole dont les mots vont au-delà des mots et renvoient incessamment à l'image. On pourrait même dire, de ce point de vue, que la poésie (*Dichtung*) n'appartient nullement à la littérature — ou, si l'on préfère, qu'elle constitue la seule forme littéraire qui fonctionne dans le registre de l'image. C'est pourquoi l'essence de l'art, comme la pensée mythique, trouve sa source dans la réceptivité poétique. Art, mythe et poésie : ces trois notions n'en font qu'une.

Comme l'a bien vu Merleau-Ponty, l'art, la représentation figurée, n'est alors rien d'autre que le sens émergeant du sensible sous sa forme la plus haute — rendant sensible la présence, non seulement de ce qui constitue cette présence, mais aussi de ce qui se tient en retrait. « Une œuvre d'art, écrit à ce propos Henri Maldiney, est un événement. Il n'y a d'événement que pour celui qui y a son advenir. Parce qu'elle est un événement, une œuvre d'art ne se donne pas à partir de l'étant (...) Son apparition est un événement-avènement parce qu'elle déchire la trame de l'étant et que nous advenons au jour de la déchirure (...) Le miracle de l'Etre et de l'apparaître a en elle son efficace et la révélation de son secret » (79).

*

La considération esthétique de l'art, c'est-à-dire la théorie qui prend l'art pour objet, est longtemps restée étrangère aux Grecs, qui usaient du même mot, *technè*, pour désigner l'« art » et le « métier ». L'esthétique, au sens que l'on donne aujourd'hui à ce terme, implique en effet déjà une distanciation par rapport à l'œuvre d'art, qui signifie que l'on a cessé de communier avec elle. De même, l'idée si commune aujourd'hui que l'œuvre naît de la seule activité de l'artiste — bien que l'artiste ne « naisse » lui-même comme tel que de l'existence de son œuvre — était étrangère à l'Antiquité. Ce n'est qu'au Ve siècle, peut-être sous l'impulsion de l'école éléate, que se produit le tournant fondamental au terme duquel l'image, catégoriquement rabattue sur la catégorie de la ressemblance et de la similitude, ne va plus être considérée que comme une forme dégradée de la perception.

Le dualisme platonicien joue dans ce tournant un rôle essentiel. Pour Platon, le monde sensible n'est qu'un reflet imparfait du monde intelligible ou supra-sensible. Il s'ensuit que l'image ne peut jamais égaler son modèle. Si l'essence de l'homme tient dans son âme immatérielle, on ne saurait en effet espérer en donner la moindre représentation formelle. L'image se trouve alors rejetée du côté de l'imparfait ou du futile, du « non-vrai », du « non-premier » ou du « non-un ». Elle n'est plus qu'un simulacre, mais dans un sens radicalement différent de celui que l'on trouvait dans les textes homériques. Alors que chez Homère, l'*eidôlon* est un simulacre du sensible — le sensible étant le contraire même de l'*eidôlon* —, chez Platon, c'est le sensible qui devient lui-même simulacre et finit, comme dans le mythe de la caverne, par être assimilé au non-être. Etant enfermée dans la catégorie des formes sensibles, l'image ne peut rien représenter de ce qui excède absolument ces formes. Elle est donc condamnable du point de vue ontologique, puisque la description qu'elle donne de l'apparence de l'être n'est acquise qu'au prix d'un sacrifice de l'essence. Illusoire et trompeuse par nature, vouée à la superficialité, n'ayant aucun être par elle-même, elle n'est qu'une imitation qui produit une semblance, et cette semblance n'est qu'un faux-semblant, c'est-à-dire un mensonge. L'image perd ainsi ce qui était à l'origine sa caractéristique première : sa visibilité. Rapporté à la conception platonicienne de la vérité, l'art apparaît fondamentalement défaillant, puisque l'artiste, non seulement n'a pas la capacité d'atteindre le vrai, mais est constamment porté à se détourner de lui. Pour Platon, tout ce qui appartient au domaine de l'activité productrice d'images (*eidôlopoiikè*) relève de l'activité « mimétique » (*mimétikè*), laquelle s'oppose fondamentalement à l'activité démiurgique, dans la mesure où, désormais, la *mimèsis* est essentiellement fabricatrice d'illusions. L'art, de ce point de vue, ne se distingue pas de la sophistique : tout comme l'artiste, le sophiste est un *mimètès* (80). Qui aime d'abord la vérité doit donc se détourner de l'art, fût-il le plus aimable, pour reconnaître que seul le démiurge mérite d'être considéré comme « artiste » au plus haut sens du terme, car la beauté à laquelle il se réfère est d'ordre purement intellectuel (le « beau en soi »). C'est pourquoi Platon juge dangereuse la création plastique et théorise l'impuissance de l'artiste : il admet qu'on puisse prendre plaisir à contempler les œuvres d'art, mais il met en garde contre le caractère trompeur de ce plaisir. Socrate, dans le *Philèbe* (51 c) s'indigne pareillement qu'on puisse réduire la beauté à des formes plastiques, auxquelles il oppose déjà la « perfection » des lignes géométriques aux qualités purement ontologiques. Fort logiquement, Platon condamne aussi la parole poétique et le mythe, dont il voit bien qu'il se structure comme une « pensée par images » (81), en même temps que l'imagination (*phantasia*), qu'il décrit comme un mélange de sensation et d'opinion qui n'ouvre jamais la voie de la vérité, mais au contraire y fait obstacle (82).

En réaction contre Platon, Aristote a le mérite de rétablir la dignité des choses sensibles et, par suite, celle de l'activité de l'artiste. La distinction entre la forme et la matière qui se manifestent dans l'œuvre — œuvre de l'*energeia* — lui permet également d'admettre que, par la *mimèsis*, on puisse atteindre une certaine vérité. Cependant, l'art n'en reste pas moins pour lui de l'ordre de l'imitation : une œuvre d'art vaudra toujours moins que l'œuvre de la nature même. Aristote a en fait peu écrit sur les arts plastiques, et ce n'est

guère qu'à propos de la *mimèsis* qu'il exprime une pensée philosophique sur l'image. Il y a pour lui deux mouvements de l'âme vers l'image : l'un qui se porte vers elle en tant qu'elle représente quelque chose, qu'elle est le *signe* de cette chose, l'autre qui vient encore vers elle en tant qu'elle est une réalité qui s'impose d'elle-même. (Cette distinction sera reprise, mais d'une façon totalement déformée, par Thomas d'Aquin, qui distingue le mouvement qui porte vers l'image en raison par exemple de sa qualité, et le mouvement qui porte vers ce que l'image représente. Dans cette conception, l'image est soit un bel objet, soit un reflet, elle n'est plus en aucun cas la réalité même de la chose re-présentée).

Mais dans l'art, ce n'est pas seulement la *mimèsis* qui est à l'œuvre. Il faut aussi compter avec l'imagination (*phantasia*), conçue à l'origine comme capacité créatrice « surnaturelle » de représenter ce qui n'avait auparavant jamais été vu (83). Dans son *De anima*, Aristote énonce à ce sujet deux théories distinctes de l'imagination. L'une fait dériver la *phantasia* de la sensation, les images sensibles imprégnant la pensée tout en lui étant originellement étrangères, tandis que l'autre en fait un constituant de la pensée, un « phantasme », sans aucun rapport avec les données sensibles, mais sans lequel cependant l'intellection ne pourrait avoir lieu. Il en résulte que, chez Aristote, le « phantasme » est tantôt à prendre comme image ou copie d'autre chose, tantôt à considérer en lui-même (84).

Dans l'antiquité tardive, il n'y a guère que chez Plotin que la théorie de l'œuvre d'art comme « imitation » du réel cède la place à une conception qui la définit plutôt comme une émanation : l'art est ce par quoi la nature est transcendée. Dans le néoplatonisme, la pensée finie comprend en effet différents modes émanés, qui sont autant de manifestations de l'Un-Tout grâce auxquels on peut, par l'intermédiaire des images sensibles, remonter au principe de toute pensée. L'imagination, dont Aristote prétendait que dans la majorité des cas elle ne peut rien inventer d'elle-même, est ainsi posée comme capable de travailler sur des formes pures que l'âme aurait contemplées dès avant la naissance. Cette réhabilitation de l'œuvre d'art n'est toutefois que très partielle : l'*eidôlon* reste un simple reflet d'une réalité première dont elle saurait exprimer toute la vérité.

A. B.

1. *Le judaïsme et l'image*, J.C.B. Mohr-Paul Siebeck, Tübingen 1990, p. 1. Cf. aussi, du même auteur, *L'image dans le judaïsme, du IIe au VIe siècle*, Labor et Fides, Genève 1991.

2. Sur les *kerubim*, cf. notamment Roland Goetschel, « Les métamorphoses du chérubin dans la pensée juive », in Adélie et Jean-Jacques Rassial (éd.), *L'interdit de la représentation. Colloque de Montpellier*, Seuil, 1984, pp. 89-105.

3. Précisons que la vision d'Ezéchiel fait partie des textes ésotériques et, comme telle, n'est pas commentée dans les écoles talmudiques. La représentation de cette vision est interdite, la raison en étant qu'elle exprime une réalité métaphysique.

4. Cf. Flavius Josèphe, *Antiquités juives*, XVIII, 55-59 et 257-309.

5. *Histoires*, V, 5. Encore en 1996, la ville de Jérusalem n'a pas hésité à refuser une copie du célèbre *David* de Michel-Ange (1504), qui lui avait été offerte par la municipalité de Florence à l'occasion des festivités organisées pour son troisième millénaire, au motif que la vue d'une telle œuvre d'art aurait pu heurter la sensibilité d'une grande partie de la population israélienne.

6. Cf. notamment E.R. Goodenough, *Symbolism in the Dura-Europos*, New York 1964.

7. Cf. R.B. Kitaj, « Jewish Art — Indictment and Defence », in *Jewish Chronicle*, 30 novembre 1989, pp. 42-46.

8. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, 13 vol., New York 1953-68. Cf. aussi E.R. Goodenough, « The Rabbis and the Jewish Art in the Greco-Roman Period », in *Hebrew Union College Annual*, 1961, pp. 269-279.

9. *Le judaïsme et l'image*, op. cit., p. 30.

10. Cf. notamment Gershom Sholem, *La Kabbale et sa symbolique*, Payot, 1966 ; Gilbert Durand, « Le système des images divines et sa pérennité », in Istituto Accademico di Roma (éd.), *Eternità e storia. I valori permanenti nel divenire storico*, Vallecchi, Firenze 1970, pp. 254-258 ; Nadine Shenkar, *L'art juif et la Kabbale*, NIL, 1996.

11. *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, 1994, p. 109.

12. Gabrielle Sed-Rajna, Ziva Amishai-Maisels, Dominique Jarassé et al., *L'art juif*, Citadelles-Mazenod, 1995. Plusieurs des auteurs de ce livre collaborent régulièrement au *Journal of Jewish Art*, publié à Jérusalem depuis 1974.

13. Cf. notamment Georges Hansel, « Esthétique et idolâtrie », in Festival international de la culture juive (éd.), *Tradition et modernité dans la pensée juive*, Chiron, 1983, pp. 59-73 ; et Daniel Auswaks, « Le beau et le vrai », ibid., pp. 75-93.

14. « Judaïsme, art et idolâtrie », in *Tribune juive*, 14 mars 1995, p. 31.

15. Cf. Jean-Marie Delmaire, « Quand l'Europe était barbare... Réflexions juives du XIX[e] siècle sur la barbarie et la civilisation », in *Etudes inter-ethniques*, 10, 1995, p. 142.

16. « Le beau et le vrai », art. cit., p. 78.

17. « L'image dans le monde arabe », in Gilbert Beaugé et Jean-François Clément (éd.), *L'image dans le monde arabe*, CNRS Editions, 1995, p. 18.

18. Ibid., p. 14.

19. Ibid., p. 21.

20. Cf. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Flammarion, 1958 ; ainsi que le commentaire qu'en a donné Christian Jambet, *La logique des Orientaux. Henry Corbin et la science des formes*, Seuil, 1993.

21. Op. cit., p. 10.

22. Sur l'art islamique, cf. surtout Thomas W. Arnold, *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford University Press, Oxford 1928 (2e éd. : Dover Publ., New York 1965) ; K. Otto-Dorn, *L'art de l'islam*, Art du monde, 1967 ; J. Sourdel-Thomime et B. Spuller, *Die Kunst des Islams*, Propyläen, Berlin 1973 ; A. Papadopoulo, *L'islam et l'art musulman*, Lucien Mazenod, 1976 ; Titus Burckhardt, *L'art de l'islam, langage et signification*, Sindbad, 1985 ; Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, Flammarion, 1987 ; M.S. Ipsiroglu, *Das Bild im Islam. Ein Verbot und seine Folgen*, Wien-München 1971 ; Jean-Louis Michon, *Institutions, art et spiritualité dans la cité musulmane*, Archè, Milano 1994 ; Mahmoud Zibawi, « De l'image en islam », in *Arabies*, octobre 1992, pp. 80-85 ; Titus Burckhardt, *Principes et méthode de l'art sacré*, Dervy, 1995 (pp. 139-165) ; Oleg Grabar, *Penser l'art islamique*, Albin Michel, 1996, et *L'ornement : formes et fonctions dans l'art islamique*, Flammarion, 1996.

23. Cf. notamment K.H. Bernhardt, *Gott und Bild. Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bilderverbotes im Alten Testament*, Berlin 1956 ; J. Gutman, « The "Second Commandment" and the Image in Judaism », in *The Hebrew Union College Annual*, 1961, pp. 161-174 ; J. Quellette, « Le deuxième commandement et le rôle de l'image dans la symbolique religieuse de l'Ancien Testament », in *Revue biblique*, 1967, pp. 504-516 ; C. Konikoff, *The Second Commandment and its Interpretation in the Art of Ancien Israel*, Genève 1973 ; Christoph Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Peter Hanstein, Königstein/Ts.-Bonn 1985.

24. Pour pouvoir conserver le chiffre de dix paroles, les traditions catholique et luthérienne séparent deux commandements que les traditions grecque orthodoxe et calviniste regroupent en un seul : « Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain » et « Tu ne convoiteras pas la maison de ton prochain, ni son serviteur, ni sa servante, ni son bœuf, ni son âne, ni rien de ce qui est à ton prochain » (Exode 20, 17). Dans le judaïsme, la lecture est identique à celle des premiers Pères de l'Eglise. On admet néanmoins, sur la base d'une analyse grammaticale, que les deux premières paroles ne forment qu'un seul paragraphe. Un midrach précise même que ces deux premières paroles sont dans le Décalogue les seules qui ont été énoncées directement par Dieu : les ayant entendues, les Hébreux auraient été si suffoqués de surprise qu'ils auraient demandé que les paroles suivantes leurs soient communiquées de manière indirecte. Mais il faut noter, en même temps, que la tradition juive récuse formellement toute idée d'une hiérarchie entre les paroles du Décalogue, et qu'elle place également celles-ci à égalité avec l'ensemble des 613 *mitzvot*.

25. Cf. J. Faur, « The Biblical Idea of Idolatry », in *Jewish Quarterly Review*, 1978, pp. 1-15.

26. On retrouve l'écho de cette prescription chez Racine : « Allons briser ces dieux de pierre et de métal : / Abandonnons nos jours à cette ardeur céleste ; / Faisons trompher Dieu : qu'il dispose du reste » (*Polyeucte*, II, 6).

27. Il n'est pas impossible que l'épisode du Veau d'or, qui se conclut par le massacre de 3 0000 Hébreux sur l'ordre de Moïse (Exode 32, 27 : « Allez et venez dans le camp, de porte en porte, et tuez qui son frère, qui son ami, qui son proche »), ait correspondu, non à la volonté du peuple juif de substituer un autre dieu au Dieu de l'Alliance, mais à un désir « idolâtrique » de représenter ce même Dieu sous une forme figurée. Cf. Exode 32, 4-5 : « Il reçut l'or de leurs mains, le fit fondre dans un moule et en fit une statue de veau ; alors, ils dirent : "Voici ton Dieu, Israël, celui qui t'a fait sortir du pays d'Egypte". Voyant cela, Aaron bâtit un autel devant la statue et fit cette proclamation : "Demain, fête pour Yahvé" ». La Bible rapporte que Salomon était allé jusqu'à faire bâtir à Jérusalem des sanctuaires « pour Astarté, l'horreur des Sidoniens, pour Kemosh, l'horreur des Moabites, et pour Milkom, l'abomination des Ammonites" (2 Rois 23, 13), qui furent profanés et détruits par Josias. Dans sa vision des péchés de Jérusalem, Ezéchiel décrit pareillement « toutes les idoles ("ordures") de la maison d'Israël gravées sur le mur » (Ez. 8, 10), parmi lesquelles l'« idole de la jalousie qui provoque la jalousie » (8, 3).

28. Josy Eisenberg et Benjamin Gross, *Le testament de Moïse. A Bible ouverte VI*, Albin Michel, 1996, p. 146.

29. Cf. Albert de Pury, Thomas Römer et Jean-Daniel Macchi (éd.), *Israël construit son histoire. L'historiographie deutéronomiste à la lumière des recherches récentes*, Labor et Fides, Genève 1996. Cf. aussi Jean Bottéro, *Babylone et la Bible. Entretiens avec Hélène Monsacré*, Belles Lettres, 1994, pp. 225-228 ; Pierre Soisson, « Monothéisme et polythéisme dans la religion d'Israël », in *Cahiers du Cercle Ernest Renan*, 4e trim. 1995, pp. 69-81, et « Evolution de la nature du dieu d'Israël après le schisme des dix tribus », ibid., 2e trim. 1996, pp. 53-71. La conception juive orthodoxe, selon laquelle le monothéisme était déjà présent chez les patriarches, a été défendue notamment par Yehezkel Kaufman et W.F. Albright.

30. Op. cit., p. 99.

31. Ibid.

32. Art. cit., p. 66.

33. Cf. aussi Gershom Sholem, *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Cerf, 1983.

34. Op. cit., p. 100.

35. Ibid., p. 115.

36. *Manifestes médiologiques*, Gallimard, 1994, p. 186.

37. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992, pp. 77-78.

38. Josy Eisenberg et Armand Abecassis, *Jacob, Rachel, Léa, et les autres... A Bible ouverte IV*, Albin Michel, 1981, p. 183.

39. L'interprétation traditionnelle de ce texte est que, si Dieu ne peut être vu, on peut constater les effets de son passage.

40. Isaïe proclame cependant avoir vu l'Eternel, l'année de la mort du roi Ozias (Isaïe 6, 1). Mais il s'agit apparemment là d'un privilège prophétique.

41. *Le testament de Moïse*, op. cit., pp. 131 et 138.

42. Là encore, la tradition de la Cabbale diffère de la tradition talmudique. Alors qu'un maître du Talmud qui veut citer un texte, commence par dire : « Viens et écoute » (*ta chema*), les maîtres, dans le Zohar, disent : « Viens et regarde » (*tah'azé*).

43. « L'image dans le judaïsme », in *Recherches et documents du Centre Thomas More*, septembre 1982, p. 60. A propos de l'invocation du « nom » de Dieu dans la tradition juive, Gerhard von Rad a pu écrire que « sur le plan théologique, elle occupe la place qui revient au culte de l'image dans d'autres croyances » (*Theologie des Alten Testaments*, I, 1957, p. 185, cité par Gershom Scholem, *Le nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, op. cit., p. 59).

44. *Vie et mort de l'image*, op. cit., pp. 78-79.

45. Abraham Joshua Herschel, *Les bâtisseurs du temps*, Minuit, 1958.

46. *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, 1986, p. 212.

47. Ibid., pp. 180-181.

48. *Les iconoclastes*, Seuil, 1978, p. 13.

49. Ibid., p. 15.

50. Ibid., pp. 14 et 23.

51. « Idoles matérielles. Idoles de mots », in *L'idolâtrie. Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Documentation française, 1990, p. 255.

52. « De l'idolâtrie des Grecs au figurisme des Lumières », in *L'idolâtrie. Rencontres de l'Ecole du Louvre*, op. cit., pp. 71-72.

53. « Corps obscur, corps éclatant », in *Le Temps de la réflexion*, 7, 1986, p. 29.

54. Op. cit., p. 29.

55. *Eloge de la raison sensible*, Grasset, 1996, p. 112.

56. Ibid., p. 141.

57. Sur le sens présocratique du mot *mimésis*, cf. Wladimir Weidlé, « Vom Sinn der Mimesis », in *Eranos-Jahrbuch*, vol. 13, Zürich 1963.

58. Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Seuil, 1996, p. 379.

59. « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, avril-juin 1987, pp. 309-330. Cf. aussi Suzanne Saïd, « “Eidôlon”. Du simulacre à l'idole. Histoire d'un mot », in *L'idolâtrie. Rencontres de l'Ecole du Louvre*, op. cit., pp. 11-21.

60. « Fragments sur l'idole et l'icône », in *Revue de métaphysique et de morale*, 1979, 4, p. 433.

61. *Entre mythe et politique*, op. cit., pp. 388-389. Cf. aussi Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double », in *Mythe et pensée chez les Grecs*, François Maspéro, vol. 2, 1965, pp. 65-78 ; et « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Image et signification. Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Documentation française, 1983, pp. 25-37.

62. Jean-Luc Marion, « Ce que nous montre l'idole », in *L'idolâtrie. Rencontres de l'Ecole du Louvre*, op. cit., p. 25. Du même auteur, cf. aussi *L'idole et la distance*, Grasset, 1977.

63. *Entre mythe et politique*, op. cit., p. 390.

64. Ibid.

65. « Les problèmes de l'image dans la Grèce ancienne », in *Recherches et documents du Centre Thomas More*, septembre 1982, p. 28.

66. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Glose*, Seuil, 1993, p. 11.

67. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, vol. 1, Klincksieck, 1968, p. 354.

68. François Fédier, *Regarder voir*, Belles Lettres, 1995, p. 191.

69. *Métamorphoses. Clôture-Ouverture*, Minuit, 1991, p. 136. Cf. aussi Kostas Axelos, « La question de la fin de l'art et la poéticité du monde », in *Synthesis Philosophica*, 1989, 2, pp. 745-752 ; et Hubert Schrade, *Die Wirklichkeit des Bildes*, Carl Friedrich von Siemens-Stiftung,

München-Nymphenburg 1965.

70. « Ce que nous montre l'idole », art. cit., p. 25.

71. Ibid., pp. 29-30.

72. Cependant, comme l'a fait remarquer François Fédier, on ne peut regarder un éclair, on ne peut que le voir. Regarder implique aussi de s'attendre à ce que quelque chose puisse être vu. Et d'autre part, le « voyeur » est celui qui se complaît à regarder.

73. Françoise Bader (*La langue des dieux ou l'hermétisme des poètes indo-européens*, Giardini, Pisa 1988, p. 30) a même proposé de faire dériver de cette racine indo-européenne signifiant « briller, voir », le nom du dieu germanique *Wodhan (Odhinn), ainsi d'ailleurs que celui-ci de la « voyante » (*völva*). Plus que le dieu de la « fureur combative », Wotan serait le dieu de l'« inspiration prophétique », ce qui expliquerait pourquoi la religion germanique lui attribue une « voyance acquise au prix d'un amoindrissement de la vision ». Le mythe en fait en effet un dieu borgne, qui a accepté de laisser un œil en gage pour pouvoir boire à la source du savoir cosmique. Au travers de ce thème de la « mutilation qualifiante » (la perte d'un organe entraîne par compensation une intensification de sa fonction), le caractère *visuel* de l'acquisition du *savoir* se trouverait souligné. Un lien étymologique avec le lat. *vates*, « devin », et le vieil-irl. *faith*, « poète », a également été avancé par Jan de Vries (*Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, 2e éd., E.J. Brill, Leiden 1977, p. 416). La thèse de Françoise Bader a été discutée (et rejetée) par Edgar C. Polomé, « Inspiration, connaissance, magie ou voyance. La fonction fondamentale du dieu germanique “Wodhan(az)” et l'étymologie de son nom », in *Incognita. International Journal for Cognitive Studies in the Humanities*, 1, 1990.

74. « *Noos* and *noeîn* in the Homeric Poems », in *Classical Philology*, 1943, p. 90.

75. *Le bonheur dans l'image*, Synthélabo, 1996, p. 98.

76. Walter F. Otto, *Les dieux de la Grèce*, Payot, 1981, p. 201.

77. *L'esprit de la religion grecque ancienne. Theophania*, Berg international, 1995, p. 53.

78. *La vie des images*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1995, p. 48.

79. *Art et existence*, Klincksieck, 1986, pp. 211-212.

80. Cf. Jean-Pierre Vernant, « Nascita di immagini », in *Aut aut*, juillet-octobre 1981, pp. 7-23.

81. Cf. Alain de Benoist, « Mythe », in *Krisis*, octobre 1990, pp. 10-13.

82. « C'est avec Platon, remarque Kostas Axelos, que commence une *certaine* dépréciation de la poésie et de l'art — qui va jusqu'à Hegel » (*Métamorphoses*, op. cit., p. 150).

83. Cf. à ce sujet Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne, Ve siècle av. J.-C. — Ier siècle ap. J.-C.*, Ecole française de Rome, Roma 1989.

84. Cf. Panteleimon Kalaïtzidis, « Imagination et imaginaire chez Aristote », in *Revue de philosophie ancienne*, 1991, pp. 3-58, qui estime, contrairement à la plupart des auteurs qui se sont penchés sur ce sujet (Cornelius Castoriadis, L. Couloubaritsis, J. Engmann), que ces deux théories ne sont pas contradictoires. On notera à ce propos que les neurosciences modernes ont parfaitement établi le rôle moteur des « images mentales » dans les processus cérébraux (cf. notamment Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Fayard, 1983).